



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2018

4QCantb: ein dramatischer Text

Hopf, Matthias Rüdiger

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-159560>

Book Section

Accepted Version

Originally published at:

Hopf, Matthias Rüdiger (2018). 4QCantb: ein dramatischer Text. In: Hartog, Pieter; Schofield, Alison; Thomas, Samuel I. The Dead Sea scrolls and the study of the humanities. Leiden: Brill, 117-140.

Veröffentlicht in:

Hartog, Pieter B. u.a. (Hg.), *The Dead Sea Scrolls and the Study of the Humanities. Method, Theory, Meaning: Proceedings of the Eighth Meeting of the International Organization for Qumran Studies* (Munich, 4–7 August, 2013) (STDJ 125), Leiden/Boston: Brill 2018, 117–140.

4QCant^b – Ein dramatischer Text

Matthias Hopf

4QCant^b ist eine erstaunliche kleine Schriftrolle mit einer Reihe von Besonderheiten: Zwar bietet dieser Text im Vergleich mit den übrigen Hohelied-Versionen (4QCant^a, 4QCant^c und 6QCant) mit Abstand das meiste Textmaterial. Dennoch weist die Rolle ein textliches Minus gegenüber dem MT oder der LXX auf. Außerdem findet sich hier v. a. ein ganz außergewöhnliches Textlayout. Anhand der Besonderheiten dieser Schriftrolle möchte ich aufzeigen, dass es sich bei 4QCant^b um einen „dramatischen Text“¹ handelt, und wahrscheinlich machen, dass die Schriftrolle womöglich performative Verwendung fand.

1 4QCant^b – eine Bestandsaufnahme

1.1 Verhältnisbestimmung zum Masoretischen Text

Üblicherweise wird 4QCant^b der Gruppe der „non-aligned texts“ zugerechnet,² dies jedoch v. a. aufgrund des Umstands, dass „substantial segments of text found in the other textual witnesses“³ fehlen. Ansonsten nämlich stehen sich 4QCant^b und der MT durchaus nahe. Sicherlich ist insbesondere mit Blick auf Orthographie und Aramaismen eine Reihe von Unterschieden zum masoretischen Konsonantenbestand zu beobachten.⁴ Hinzu kommen verschiedene Schreibfehler⁵ und kleinere *variant readings*,⁶ so dass die Bezeichnung als „imprecise copy“⁷ durchaus zutrifft. Dennoch scheint mir die sonstige große textliche Nähe zum MT⁸ zu rechtfertigen, in 4QCant^b einen näheren Verwandten der protomasoretischen

¹ Diese begriffliche Wendung wurde in die atl. Wissenschaft eingeführt von Helmut Utschneider, *Michas Reise in die Zeit*, SBS 180 (Stuttgart: Katholische Bibelwerk, 1999), 16–17.; sowie Stefan A. Nitsche, *Jesaja 24 – 27: ein dramatischer Text*, BWANT 166 (Stuttgart: Kohlhammer, 2006), 45–46. Vgl. aber auch die Untersuchung des masoretischen Hlds anhand dieses Begriffs bei Matthias Hopf, *Liebesszenen*, ATANT 108 (Zürich: TVZ, 2016).

² So z. B. bei Emanuel Tov, *Textual Criticism of the Hebrew Bible* (3d ed., rev. and exp.; Minneapolis: Fortress Press, 2012), 109; ähnlich Armin Lange, „The Textual Plurality of Jewish Scriptures in the Second Temple Period in Light of the Dead Sea Scrolls.“ in *Qumran and the Bible*, CBET 57; ed. N. Dávid und A. Lange (Leuven, Paris, Walpole, MA: Peeters), 54–55.

³ Emanuel Tov, „106.–108. Introduction to 4QCant^{a-c}.“ in *Qumran Cave 4, XI*, DJD 16, ed. E. Ulrich et. al. (Leiden: Brill), 195.

⁴ Vgl. hierzu die Übersichten bei Emanuel Tov, „107. 4QCant^b.“ in *Qumran Cave 4, XI*, DJD 16, ed. E. Ulrich et. al. (Leiden: Brill), 208–09.

⁵ Vgl. Tov, „4QCant^b“, 208.

⁶ Wie z. B. die beiden zusätzlichen הנה in 2:12–13 sowie אקום statt אקומה in 3:2.

⁷ Tov, „4QCant^b“, 208.

⁸ Dies klingt in der Bewertung Tavs an, wenn er meint: „The orthography is very close to that of M“ (Tov, „4QCant^b“, 208).

Tradition zu sehen.⁹ Aus diesem Grund wird der MT hier i. d. R. als Vergleichspunkt herangezogen, ohne an dieser Stelle bereits zu weit reichende Urteile über eine literarische Abhängigkeit in die eine oder andere Richtung fällen zu wollen. Vielmehr wird hier zunächst schlicht festgestellt, dass in 4QCant^b bzw. dem MT zwei sehr ähnliche Versionen des Hohenliedes vorliegen, die jedoch v. a. im Textumfang und nur punktuell auch in einzelnen Varianten voneinander differieren.

Die in inhaltlicher Sicht vermutlich wichtigste Abweichung von 4QCant^b gegenüber dem MT ist dabei die Bezeugung von שמע statt קול in Hld 2:14. Allein die semantischen Grundbedeutungen stehen sich konträr gegenüber: auf der einen Seite mit קול die Bezeichnung für ein Laut-Geben, auf der anderen mit שמע¹⁰ eher eine Betonung des rezeptiven Vorgangs. Dies ist u. a. auch deswegen interessant, weil der Begriff an die Kurzform der Bezeichnung für das שמע ישראל in der jüdischen Liturgie erinnert. Und tatsächlich kam diesem liturgischen Stück ja bereits vor der Tempelzerstörung eine nicht zu unterschätzende kultische Bedeutung zu.¹¹

Angesichts des insgesamt hohen Grads an Übereinstimmung mit dem MT im Konsonantenbestand des in 4QCant^b erhaltenen Textes¹² ist es aber umso erstaunlicher, dass sich letzterer auf inhaltlicher Ebene durchaus von ersterem abhebt. Interessant ist dabei v. a., was *nicht* in der Rolle zu finden ist: So sind ganz offensichtlich einige der stärker erotischen Bilder des aus dem masoretischen Text bekannten Materials in 4QCant^b nicht bezeugt. Dies liegt bereits daran, dass die Rolle keine Passagen des zweiten (masoretischen) Buchteils enthält, also alles ab Hld 5:2. Diese zweite Hälfte präsentiert sich nämlich insgesamt deutlich stärker sexuell konnotiert.¹³ Aber selbst innerhalb des Textbestandes von 4QCant^b sind erotische Wendungen des MT ausdrücklich nicht bezeugt. So fehlt die Bemerkung über die שדים der Frau in Hld 4:5.

Analog könnte man erwägen, dass der recht explizite Teilvers 3:4b ebenfalls nicht in Col. II enthalten war. Zumindest ist die DJD-Rekonstruktion in diesem Bereich problematisch, da unklar bleibt, warum gemäß Tov die ersten Zeilen deutlich länger sein sollten als jene weiter unten. Und der stark erotisch konnotierte Teilvers 3:4b entspräche quantitativ in etwa dem zu vermutenden Überschuss.

⁹ Auch Tov gibt zu, dass die Klassifizierung als „non-aligned text“ bisweilen irreführend sein kann, vgl. Tov, *Criticism*, 109. Die Nähe ist vielleicht sogar noch größer zu bewerten, wenn man die Erwägungen von R. F. Person zur „oral mentality“ von Schreibern in der Antike mit in Betracht zieht, vgl. Raymond F. Person, Jr., „The Ancient Israelite Scribe as Performer,” *JBL* 117 (1998): 609.

¹⁰ Dies gilt unabhängig von der genauen Vokalisierung.

¹¹ Vgl. m. *Tamid* 5:1; sowie Louis Jacobs, „Shema, Reading of,” *EncJud* 14:1370.

¹² V. a. wenn man der veränderten Sicht auf das mündlich zu denkende „Wort“ folgt bei Person, „Scribe,” 607.

¹³ So u. a. 7:3–4; 7:8–10 bzw. 7:12–13 sowie 8:1–2; aber auch 5:2–5.

So ist 4QCant^b in inhaltlicher Hinsicht insgesamt charakterisiert durch eine eher schwach erotische Bildsprache mit vielen poetischen Anleihen aus Flora und Fauna. Durch eine andere Auswahl des Textmaterials entsteht also eine erhebliche Veränderung des Textcharakters.

Ein ähnliches Phänomen zeigt sich in der Untersuchung der Sprecherzuweisungen: Im MT sind weit mehr als die Hälfte aller Verse der weiblichen Figur bzw. Figurengruppe zuzuschreiben, während männliche Stimmen eher im Hintergrund stehen.¹⁴ Demgegenüber findet sich in 4QCant^b ein ganz anderes Zahlenverhältnis: Meiner Berechnung nach dürften im erhaltenen Text¹⁵ maximal 45 % der gesprochenen Sätze¹⁶ der Frau zuzuordnen sein.¹⁷ Dem Mann werden im Kontrast dazu mit rund 55 % weit mehr Äußerungen eingeräumt.¹⁸ Auch hier liegt entsprechend eine deutliche Veränderung des Textcharakters vor.

Der Text scheint also insgesamt wesentlich weniger auf Weiblichkeit, Erotik und die damit verbundenen Reize zentriert, ohne sie aber gänzlich auszublenden. Angesichts dieses doppelten Ergebnisses, der textlichen Nähe zur masoretischen Tradition einerseits sowie der Differenz im inhaltlichen Charakter andererseits, scheint mir nun aber doch eine enge Verbindung, wenn nicht sogar eine direkte Abhängigkeit der Qumranrolle von der masoretischen Texttradition wahrscheinlich, da andere Erklärungsmodelle diesen Befund nur schwer erklären können.¹⁹ Die veränderte Auswahl des Textmaterials bewirkt dabei jedoch eine gezielte Veränderung des Textcharakters.²⁰ Vielleicht könnte man das Verhältnis zur masoretischen Texttradition daher am ehesten mit den Begriffen „Abgrenzung“ und

¹⁴ Nach Pusin sind über 85 % der Verse „weiblich“ (zitiert bei Marvin H. Pope, *Song of Songs*, AB 7,C (Garden City, N. Y.: Doubleday, 1977), 134). Gemäß Broadribb immerhin noch knapp 60 % (zitiert bei Roland E. Murphy, *The Song of Songs*, Hermeneia (Minneapolis: Fortress Press, 1990), 64, Fußnote 287). Meine eigene Zählung bewegt sich dazwischen: Der Frau sind demnach insgesamt 246 Teilverse in den Mund zu legen (ca. 55 % der Äußerungen), dem Mann 155 Teilverse (ca. 35 %) sowie der Frauengruppe der Töchter Jerusalems immerhin noch 46 Teilverse (ca. 10 %), vgl. dazu Hopf, *Liebeszenen*, 296–98.

¹⁵ Unter Einbeziehung auch der unsichereren Textpassagen in Col. II, aber unter Auslassung des von mir angezweifelte Teilverses 3:4b. Die „Randtexte“, also die nur teilweise vorhandenen Verse vor oder nach Lücken, werden nur ab dem rekonstruierten Text gezählt.

¹⁶ Hier wird syntaktisch nach Sätzen getrennt. Allerdings werden vokativische Anreden separat als eigener „Satz“ behandelt, auch wenn sie genau genommen eher aphrastische Wendungen darstellen.

¹⁷ Hier handelt es sich um 2:9b–10a; 2:15 – 3:4a; 3:5; 3:9–11; 4:16.

¹⁸ Hier handelt es sich um 2:10b–14; 4:1–3.8–11.14–15; 5:1a. Die Satzsätze in 5:1b würde ich im MT dem „Chor“ der „Töchter Jerusalems“ zuweisen. In 4QCant^b wird aber anders verfahren, da diese Figurengruppe hier deutlich in den Hintergrund tritt und es dadurch fraglich ist, ob sie im Qumrantext überhaupt auftritt.

¹⁹ Gegen eine voneinander gänzlich unabhängige Entwicklung der Textfassungen spricht die grundlegende textliche Nähe zwischen 4QCant^b und dem MT. Bis auf die minimale Zahl an Abweichungen (v. a. Aramaismen und Schreibfehler) enthält 4QCant^b den aus dem MT bekannten Wortlaut. Bei separater Textentwicklung wäre dies schon ein erstaunlicher Zufall. Eine Abhängigkeit des MT von 4QCant^b erscheint hingegen v. a. aufgrund der Aramaismen unwahrscheinlich, da diese doch auf eine späte Zeit der Abschreibung hindeuten. Außerdem sind die Schreibfehler eher als Indizien einer Abweichungen von einer korrekten Vorlage aufgrund von Unachtsamkeit oder einer „oral mentality“ (Person, „Scribe,“ 609) zu werten.

²⁰ So ist wohl auch Lange zu verstehen, wenn er in Folge von Tov 4QCant^b zwar als „non aligned“ deklariert, dann aber v. a. von 4QCant^a (und beiläufig auch für 4QCant^b) von einer „abbreviation“ spricht, vgl. Lange, „Plurality“, 55 & 88–90. Auch Tov, *Criticism*, 109, spricht mit Blick auf die Rolle – wenn auch in Anführungszeichen – von „excerpted“ Scripture texts“.

„Identifikation“ beschreiben – Abgrenzung aufgrund der Differenzen im Detail, Identifikation aber wegen des grundlegenden Wiedererkennungswertes des Textmaterials.²¹

Dies alles deutet für 4QCant^b auf eine bewusste Gestaltung vorgegebenen Textmaterials hin, die insbesondere mit gezielter Auswahl aus diesem arbeitet. Ob dieses Material selbst dem MT zur Gänze entspricht, ist wegen der Lücken nicht vollständig zu klären, selbst wenn es aufgrund der sprachlichen Parallelität naheliegt.²² Das Ergebnis ist jedenfalls ganz offensichtlich eine quasi „halbierte“, wesentlich „harmlosere“ Version des Hohenliedes.

1.2 Die Besonderheiten des Textlayouts

Mit Blick auf das Textlayout ist an 4QCant^b zunächst die hohe Zahl von Spatien erstaunlich. Ein derart großzügiger Umgang mit Schreibmaterial ist in anderen Texten zwar zu finden (v. a. in 1QIs^a), die Mehrzahl der Rollen *dieser* Größe (z. B. 6QCant, 2QRuth^a, 4QLam, 5QLam^a, 4QQoh^a) sind jedoch ohne derartige Absätze geschrieben – ein weiterer Hinweis auf die intentionale Gestaltung von 4QCant^b.

Das auffälligste Merkmal der Schriftrolle sind aber mehrere Schriftzeichen, für die nur wenige Parallelen in anderen Qumrantexten vorliegen (wiederum v. a. 1QIs^a). In unserer Schriftrolle sind die Randzeichen nur in Col. I klar und deutlich belegt. Gleichzeitig verbietet sich jedoch ein dezidiertes Urteil über die anderen drei Spalten, da dort die linken Marginalien jeweils nur äußerst fragmentarisch erhalten sind.²³ Darum ist nicht mit Sicherheit zu sagen, ob jenseits von Col. I ursprünglich eine ähnlich umfängliche Randgestaltung vorhanden war. Zwei Argumente machen dies aber denkbar, wenn nicht gar wahrscheinlich: So weist Tov auf ein mögliches weiteres Schriftzeichen in der linken Marginalie von Col. II

²¹ Als „Wiedererkennungsphänomene“ sind hier z. B. die sog. „distant repetitions“ anzuführen, vgl. Pope, *Song*, 47–51. Von diesen paarweise oder öfter auftretenden Wendungen sind im MT 15 enthalten. In 4QCant^b sind von diesen immerhin acht nachweislich, evtl. sogar mehr enthalten – wenigstens mit mindestens je einem Teil dieser Wendungs-Paare oder -Gruppen. Die (recht) sicheren Belege sind (in Klammern jeweils die nicht enthaltenen Gegenstücke): 2:16 (6:3; 7:11); 2:17 (4:6); 2:17 (8:14); 3:2–5 (5:6–8); 3:5 (2:7; 5:8; 8:4); 4:1 (1:15); 4:1b–2.3b (6:5b–7); 4:10 (1:2). Lediglich bei zwei Paaren ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zu sagen, dass sie überhaupt nicht enthalten sind, wobei es sich um durchaus erotisch aufgeladene Wendungen handelt (die Brüste der Frau in 4:5 und 7:4 bzw. Weinstock/Granatapfelbaum in 6:11 und 7:13). Weitere „Wiedererkennungsphänomene“ wären in den verbindenden Elementen zu sehen, die gemäß Fox das masoretische Hohelied zusammenhalten: Die Wiederholungen („Refrains“), assoziative Sequenzen, Konsistenz der Charakterdarstellung sowie ein (loser) narrativer Rahmen, vgl. Michael V. Fox, *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs* (Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1985), 209–22. Alle vier sind auch in 4QCant^b zu finden.

²² Einzig Col. IV mit ihrer übergroßen Lücke könnte ein Hinweis auf textliches Plus gegenüber dem MT sein. Vgl. dazu die Rekonstruktion bei Tov, „4QCant^b“, 217–18.

²³ In Col. III wirkt der in DJD rekonstruierte Text am linken Rand auf den ersten Blick recht ordentlich erhalten. Die Fototafeln zeigen allerdings, dass die Rekonstruktionslage bei einer immer noch beträchtlichen Zahl von Zeilen nicht so klar ist, wie zunächst angenommen: Selbst sonst recht gut erhaltene Zeilen (z. B. Col. III/5-9) brechen z. T. direkt mit dem letzten Buchstaben ab (vgl. Plate XXV, Nr. 107, Fragment 2ii im Anhang von DJD XVI) – eventuelle Randzeichen wären also in keinem Fall erhalten. Entsprechend ist es zumindest denkbar, dass Marker ursprünglich doch vorhanden waren.

hin, das nicht mehr vollständig erhalten ist.²⁴ Weiterhin findet sich am Ende von Col. IV ein Schlusszeichen, das aller Wahrscheinlichkeit nach ein „Diple obelismene“-Zeichen darstellt.²⁵

Tov erklärt die Schriftzeichen als Zeilenfüller,²⁶ was aber aus mehreren Gründen eher unwahrscheinlich ist: So erscheinen die Zeichen auch am Ende von vollständig ausgeschriebenen Zeilen. Außerdem sind sie z. T. sogar auf dem Rand selbst eingetragen und nicht innerhalb des Textblockes. Schließlich wäre bei Zeilenfüllern nicht einsichtig, warum lauter unterschiedliche Zeichen verwendet wurden. Aus diesen Gründen vermute ich eher eine Korrelation zwischen Textinhalt und Zeichen. Nicht zuletzt deswegen erscheint eine Erklärung der Zeichen in Col. I vom Paleo-Hebräischen her am plausibelsten, da sie nur so alle als Buchstaben gewertet werden können.²⁷

Es bleibt die Beobachtung, dass die Zeichen entweder sehr gezielt an bestimmten Punkten oder aber völlig wahllos eingefügt worden sind. Für Letzteres ist keine sinnvolle Motivation ersichtlich, was daher als unwahrscheinlich zu gelten hat. Entsprechend stellt sich die Aufgabe, ein sinnvolles Muster hinter dieser Erscheinung zu entdecken.

2 4QCant^b – ein dramatischer Text?

Die beschriebenen Besonderheiten werfen natürlich die Frage nach dem Charakter und dem möglichen historischen Verwendungszweck der Rolle auf. Schon Tov geht ja für 4QCant^b davon aus, dass die Rolle „for a specific purpose“²⁸ hergestellt wurde. Dabei liefert das Schlusszeichen den Anfangsverdacht, da dieses *Diple-obelismene*-Zeichen im Gefolge von Aristarchos von Samothrake ab dem 2. Jh. BCE als Trennmaker in griechischen Tragödien- und Komödien-Handschriften verwendet wurde.²⁹ Wäre für 4QCant^b ein vergleichbarer Hintergrund nachzuweisen, würde dies eine Klassifizierung in dramatischer Richtung nahelegen.³⁰

²⁴ Vgl. die Rekonstruktion in Tov, „4QCant^b“, 213–14.

²⁵ So zumindest Tov, „4QCant^b“, 218.

²⁶ Vgl. Tov, „4QCant^b“, 205–06.

²⁷ Als weitere Möglichkeiten werden Cryptic A oder auch Griechisch genannt, vgl. Tov, „4QCant^b“, 205–06. Einzig das vermutete *diple-obelismene*-Zeichen in Col. IV würde nicht aus dem Paleo-Hebräischen stammen, sondern aus dem griechischen Kulturkreis. Angesichts der weiten Verbreitung der geläufigen textkritischen Zeichen (vgl. Kathleen McNamee, *Sigla and Select Marginalia in Greek Literary Papyri*, PapyBrux 26 (Brüssel: Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, 1992), 24) stellt dies m. E. aber kein erhebliches Problem dar. Gerade dieses Zeichen könnte sogar die Inspiration für die Verwendung zusätzlicher Zeichen gewesen sein.

²⁸ Tov, *Criticism*, 109.

²⁹ Vgl. Eric G. Turner, *Greek Manuscripts of the Ancient World*, BICS.SP 46, 2d. ed. (London: Institute of Classical Studies, 1987), 12. Nach Turner zeigt der *Diple obelismene* in Zusammenhang insbesondere mit dem *Asteriscus* den Schluss eines Abschnittes an. Zwar ist ein *Asteriscus* hier nicht zu finden, eine ähnliche Funktion könnte aber das vergrößerte Schluss-*mem* übernehmen. Vgl. weiterhin Franco Montanari, „Diple,” *DNP* 3:682; und Franco Montanari, „Kritische Zeichen,” *DNP* 6:854. Auch Tov, „4QCant^b“, 218 betont dies in seiner Einführung.

³⁰ Eine solche Überlegung wird auch durch die Ausführungen David Rhoads gestützt, der davon ausgeht, dass in der mündlich geprägten Kultur Judäas die beschränkte Anzahl von faktisch vorhandenen Manuskripten

Eine solche Einordnung jedoch, also ob es sich bei 4QCant^b um eine Art Schauspiel mit regelrechten „dramatis personae“ im engeren Sinne oder zumindest um eine Form von rezitierendem Vortrag handelt, steht und fällt damit, ob der erhaltene Text selbst überhaupt als „dramatisch“ definiert werden kann.³¹

2.1 Was ist ein „dramatischer Text“?

An dieser Stelle ist darum zunächst zu klären, wie der Begriff „Drama“ hier überhaupt zu verstehen ist. Unhinterfragt und eher intuitiv werden in der exegetischen Forschungslandschaft nämlich meist Vorstellungen vorausgesetzt, die der heute bekannten und verbreiteten westlichen Theatertradition entsprechen, welche sich ihrerseits stark auf die hellenistische Dramatik zurückbeziehen. Eine solche Einordnung greift jedoch viel zu kurz, da selbst modernere Theaterstücke nicht immer diesen Vorstellungen entsprechen und auch die Begriffe „Drama“ oder „Theater“ in der jüngeren Zeit deutlich weiter gefasst werden, als dies in deren vorwissenschaftlichen Verwendung der Fall ist.³² So sollten eher Definitionen und Kriterien der vergleichenden Literaturwissenschaft zu Rate gezogen werden³³ und diese anschließend kurz in derzeit gängige Performanztheorien eingebettet werden.

„primarily served the dynamics of orality“ (David Rhoads, „Performance Criticism – Part I,“ *BTB* 36 (2006): 122).

³¹ Ohne im Detail auf die Diskussion auf diesem Gebiet eingehen zu wollen, sei erwähnt, dass in jüngerer Zeit die Auslegung des (masoretischen) Hohenliedes als „Drama“ weitgehend abgelehnt wurde, so z. B. bei Gillis Gerleemann, *Ruth. Das Hohelied*, BKAT 18 (Neukirchen-Vluyn: Neukirchener, 1965), 59; Othmar Keel, *Das Hohelied*, ZBK.AT 18, 2d ed. (Zürich: TVZ, 1992), 25; J. C. Exum, *Song of Songs*, OTL (Louisville, Ky: Westminster John Knox Press, 2005), 78. Etwas vorsichtiger zeigt sich Murphy, *Song*, 58. Stefan Fischer, „‘Er küsse mich!’ – Sehnsüchtige Phantasien,“ *OTE* 18 (2005): 240, spricht sich hingegen dezidiert für eine performanztheoretische Untersuchung des Hlds aus, die mit Hopf, *Liebesszenen*, vorgelegt wurde.

Der bekannteste Einwand ist neben anderen (vgl. sehr detailliert Pope, *Song*, 34–37) die scheinbar fehlende fortschreitende Handlung. Das mehrfach begegnende Argument, es gebe sonst keinerlei Hinweise auf die Form „Drama“ im Bereich des Alten Testaments, greift jedoch anerkanntermaßen nicht (vgl. z. B. Otto Kaiser, *Einleitung in das Alte Testament*, 5th ed. (Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1984), 362, insbesondere Fußnote 6; ebenso schon Wilhelm Rudolph, *Das Buch Ruth – Das Hohe Lied – Die Klagelieder*, KAT 17,1/3 (Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1970), 95–96; und zuletzt v. a. Utzschneider, *Reise*; Nitsche, *Jesaja*). Letztlich bleibt, was Rudolph konstatiert (wie auch andere in ähnlicher Form): „Für die Frage, ob das HL ein Drama ist, ist lediglich *das* entscheidend, ob es auf diese Weise gelingt, den vorliegenden Text ausreichend und einleuchtend zu erklären“ (Rudolph, *Lied*, 96–97).

³² Hierzu ist insbesondere auf die eindrücklichen Schilderungen zu den Bereichen Drama, Skript, Theater und Performance zu verweisen bei Richard Schechner, *Performance Theory*, Routledge Classics, 2d ed. (London, New York: Routledge, 2003), 66–111.

³³ In ganz analoger Weise fordert David Rhoads, literaturwissenschaftliche Methoden für eine *performance criticism* des Neuen Testaments fruchtbar zu machen (vgl. David Rhoads, „Performance Criticism – Part II,“ *BTB* 36 (2006): 166–67), auch wenn ihm dabei eher die Narratologie vor Augen steht, was für das Hld eher in Richtung der Dramentheorie modifiziert werden muss. Rhoads Ausführungen erscheinen jedenfalls hervorragend auf 4QCant^b übertragbar, da höchstwahrscheinlich für die Qumranrollen bzw. für Schriftstücke der frühjüdischen Zeit insgesamt ganz ähnliches gilt, was Rhoads über ntl. Texte sagt: „They were either written ‚transcriptions‘ of oral narratives that had been composed in performance or they were composed orally by dictation and written for use in oral performance“ (Rhoads, „Criticism I,“ 118).

Mit Blick auf die Literaturwissenschaft erscheint es dabei zunächst sinnvoll, den Blick nicht auf das Bühnendrama als Ganzes zu richten, sondern vielmehr zu klären, was einen „dramatischen Text“ ausmacht, also was die Kriterien dieser besonderen literarischen Textsorte sind. Dementsprechend ist die Frage nach einer möglichen historischen Aufführungspraxis vorerst sekundär. Für die Definition eines solchen „dramatischen Textes“ wird hier rekuriert auf die deutschen Literaturwissenschaftler Bernhard Asmuth³⁴ und Manfred Pfister,³⁵ sowie für den alttestamentlichen Bereich auf Helmut Utzschneider³⁶ und Stefan Ark Nitsche.³⁷

Asmuth hat im Anschluss an die aristotelische sechsfache Unterteilung in *μῦθος* (Handlung), *ἥθος* (Charaktere, Figuren), *λέξις* (Rede), *διάνοια* (Gedanke, Absicht), *ὄψις* (Szenerie) und *μελοποιία* (Gesang)³⁸ in seinem Standardwerk „Einführung in die Dramenanalyse“ unter Ausscheidung kulturell bedingter bzw. redundanter Kriterien drei Kernmerkmale herausgearbeitet, die ein Drama in kulturell invarianter Weise kennzeichnen: Die Lexis, die Opsis sowie der Plot.³⁹

Lexis beschreibt dabei die Diskursform, genauer den Redecharakter eines dramatischen Textes, also dass dieser v. a. aus direkter Rede besteht. Lediglich der sog. „Nebentext“ weicht davon ab, also Regieanweisungen, Sprecherzuweisungen o. ä.⁴⁰ Die Redestücke, die den „Haupttext“ ausmachen, sind einzeln zu identifizierenden Sprechrollen zuzuordnen und meist, aber nicht immer zwangsläufig aufeinander bezogen.⁴¹

Als *Opsis* sind diejenigen Elemente im Text zu bezeichnen, die zur äußeren Gestaltung der Szenerie dienen. Sie evozieren dabei optische Vorstellungen zu den Inhalten der Lexis, wie z. B. aktionale Elemente von Figuren *on stage*, Beschreibungen des Handlungsortes u. v. m.⁴² – sei es durch den Nebentext (eben Regieanweisungen) oder durch die direkte Figurenrede in Form von sogenannten „Wortkulissen“.⁴³

³⁴ Vgl. Bernhard Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, Sammlung Metzler 188, 5th ed. (Stuttgart: J. B. Metzler, 1997).

³⁵ Vgl. Manfred Pfister, *Das Drama*, UTB 580, 11th ed. (München: Wilhelm Fink, 2001).

³⁶ Vgl. u. a. Helmut Utzschneider, *Micha*, ZBK 24,1 (Zürich: TVZ, 2005).

³⁷ Vgl. v. a. Nitsche, *Jesaja*.

³⁸ Vgl. Aristoteles, *Poet.* 1449b–1450b.

³⁹ Vgl. Asmuth, *Einführung*, 3–14, v. a. 4. Dort wird statt „Plot“ jedoch zunächst noch das griechische „mythos“, dann der deutsche Begriff „Handlung“ verwendet.

⁴⁰ Vgl. hierzu Asmuth, *Einführung*, 51–53. Allerdings ist die Existenz von Nebentext keine Selbstverständlichkeit, wie auch deutlich wird bei Schechner, *Theory*, 78.

⁴¹ Vgl. zu Formen des dramatischen Diskurses auch Fox, *Song*, 259–65.

⁴² Dies steht wohl auch Rhoads vor Augen, wenn er sagt: „I am no longer seeing words on a page or anticipating sounds in my head. Rather, I imagine the scenes in my mind and I tell/show what I ‚see/hear‘ to a living audience before me“ (Rhoads, „Criticism I,“ 120).

⁴³ Vgl. z. B. Asmuth, *Einführung*, 51–52; ähnlich Pfister, *Drama*, 351–52. Für den atl. Bereich hat nicht zuletzt Utzschneider die Verwendung von Wortkulissen demonstriert. Paradigmatisch führt er dies vor in Utzschneider, *Micha*, 12–13; ähnlich aber schon, wenngleich noch ohne den Terminus, Klaus Baltzer, *Deutero-Jesaja*, KAT

Beim *Plot* handelt es sich im engen Sinn um den Handlungsstrang eines Textes. Damit wird häufig eine stringente, kausal-logisch und meist linear aufgebaute „Story“ assoziiert. Dies trifft aber nicht die Verwendung in der Dramentheorie, wo als Kriterium eher ein übergreifendes und erkennbares Kompositionsprinzip gemeint ist, durch das den einzelnen, unter Umständen zunächst isoliert erscheinenden Redeteilen eine bestimmte Funktion innerhalb eines Ganzen zugewiesen wird.⁴⁴ In diesem Sinn wäre z. B. auch ein liturgisches Geschehen in seiner dramatischen Grund-Anlage wahrzunehmen.⁴⁵

Dieser Definition schließe ich mich grundsätzlich an,⁴⁶ wobei sie jedoch in einer Hinsicht geschärft werden muss. Innerhalb dieser drei Kriterien ist nämlich noch eine gewisse Hierarchie zu beobachten, die sich aus den kommunikationstheoretisch orientierten Ausführungen von Pfister in „Das Drama“ ergibt (ebenfalls ein Standardwerk der vergleichenden Literaturwissenschaft). Ihm zufolge grenzt sich das dramatische Genre vom narrativen durch die differierende Kommunikationssituation ab: In ersterem fällt die vermittelnde Instanz des fiktiven Erzählers aus und das Textgeschehen wird den Rezipierenden stattdessen direkt angeboten. Die Handlung sowie ihr zugehöriges Raum-Zeit-Kontinuum geht dabei völlig in der direkten Rede auf.⁴⁷ Insofern ist die Lexis, die Präsentation des Textes in durchgängiger direkter Figurenrede, das eigentliche Kernkriterium eines dramatischen Textes.

In performanztheoretischer⁴⁸ Perspektive erscheint eine solche Minimaldefinition freilich unbefriedigend, da zuletzt bspw. von Erika Fischer-Lichte gerade die Körperlichkeit und Sinnlichkeit dramatischer Performanzen betont wurde.⁴⁹ Ähnlich würde es wohl auch Richard Schechner sehen, der für Performanzen vier „players“ identifiziert: 1. „sourcers“, 2. „producers“, 3. „performers“ sowie 4. „partakers“.⁵⁰ Die mittleren beiden beteiligten Gruppen

X,2 (Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1999). Und zuletzt, ebenfalls für das Jesaja-Buch Nitsche, *Jesaja*, 44 u. ö.; ähnlich im Übrigen auch Rhoads, „Criticism I,” 127.

⁴⁴ In diesem Sinn ist wohl Schechner in seiner Beschreibung des „play“ zu verstehen, dem er eine große Nähe zum Ritual und Theater bescheinigt. So nimmt er für das Spiel an, dass es üblicherweise „an orderly sequence of actions performed in specified places for known durations of time“ darstelle (übertragen und wörtlich in Richard Schechner, *Performance Studies*, 2d ed. (New York, London: Routledge, 2006), 121).

⁴⁵ Ganz in diesem Sinne thematisiert auch Schechner Theaterdramen gemeinsam mit tribalen Ritualen oder katholischen Messen, vgl. Schechner, *Theory*, 170–210. Im Speziellen betont Pope bzgl. des Hlds sogar explizit die Nähe zwischen Liturgie und Drama, vgl. Pope, *Song*, 35.

⁴⁶ Vgl. hierzu auch Hopf, *Liebeszenen*, 29–41.

⁴⁷ Vgl. Pfister, *Drama*, 19–24.

⁴⁸ Die Begriffe „Performanz“ oder „performativ“ sind hier und im Folgenden in aller Regel entsprechend der sogenannten schwachen Konzeption von Performativität zu verstehen, wie sie schon Krämer und Stahlhut herausgearbeitet haben (vgl. Sibylle Krämer und Marco Stahlhut, „Das ‚Performative‘ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie,” *Paragrana* 10,1 (2001): 55–56), was dann auch von Fischer-Lichte so übernommen wurde, vgl. Erika Fischer-Lichte, *Performativität*, Edition Kulturwissenschaft 10, 2d ed. (Bielefeld: transcript, 2012), 44.

⁴⁹ Dies ist v. a. an den Einführungskapiteln ihrer Monographie zur Performativität abzulesen, vgl. Fischer-Lichte, *Performativität*, 9–33, insbesondere 20–21 und 25–26.

⁵⁰ Wörtlich und übertragen bei Schechner, *Studies*, 225.

fallen aber in dieser eher kommunikationstheoretisch orientierten Basisdefinition schlicht aus. Insofern könnte man versucht sein, die präsentierte dreifache Terminologie mit ihrer Schwerpunktsetzung bei der Lexis als defizitär zu bezeichnen.

Allerdings muss man Pfister – und in ähnlicher Weise Asmuth – zugute halten, dass bei ihnen die Plurimedialität bzw. die sinnliche Darbietung eines dramatischen Textes, also letztlich der Performanzaspekt eines dramatischen Textes, durchaus eine gewichtige Rolle spielen.⁵¹ Asmuth behauptet sogar, dass als „bloßes ‚Lesedrama‘ ... jedes Stück unvollendet“⁵² bleibt. So weit würde ich wiederum nicht gehen wollen, da ja z. B. schon Aristoteles durchaus mit solchen Lesedramen gerechnet hat⁵³ und ein Text, der den drei genannten Kriterien entspricht, letztlich alles in sich trägt, um eine Verwirklichung *on stage* zu finden. Schließlich sind es ja gerade die Opsis und der Plot, die dazu führen, dass dramatische Texte nicht nur bloße Redesubstrate sind, sondern dass sie tatsächlich aufführbar, inszenierbar werden – dass sie potenziell in eine dramatische Performanz überführbar sind. Ein solches „Performanz-Potential“⁵⁴ kommt einem Text dementsprechend schon zu, wenn er zusätzlich zur Lexis auch Opsis und Plot als Merkmale aufweist.⁵⁵

Dennoch ist wiederum mit Blick auf den geschichtlichen Text zu bedenken, dass uns mögliche historische Performanzen – wenn überhaupt – nur indirekt zugänglich sind.⁵⁶ Oder – wiederum in der Terminologie Schechners: In einer historischen Untersuchung wie der vorliegenden muss es primär um „drama“ gehen, also das „what the writer writes“,⁵⁷ selbst wenn der Begriff „Autor“ in Verbindung mit atl. Traditionsliteratur problematisch ist und mit Blick auf das Hld besser von einem „Redaktor“ oder sogar noch besser von einem „composer“ zu sprechen wäre. In der Terminologie Asmuths entspricht aber genau das der Lexis. Die Aspekte von „theater“ („the specific set of gestures performed by the performers in any given performance“) oder gar „performance“ („the whole event“) sind uns demgegenüber schlicht nicht oder zumindest kaum mehr zugänglich. Einzig das Element des „script“ („the

⁵¹ Vgl. Pfister, *Drama*, 24–29.

⁵² Asmuth, *Einführung*, 10.

⁵³ Er ist der Meinung, dass ein dramatischer Text auch ohne die bewegte Darstellung (κίνησις) seine Wirkung entfaltet, vgl. Aristoteles, *Poet.* 1462a.

⁵⁴ Zu diesem Begriff vgl. Hopf, *Liebesszenen*, 33–35.

⁵⁵ Eine solche literarisch orientierte Performanz korreliert bis zu einem gewissen Grad mit der Vorstellung von R. F. Person, der die Schreiber des alten Israels selbst als „performer“ sieht, insofern sie ihre Texte in einer „oral mentality“ niedergeschrieben haben (wörtlich und übertragen bei Person, „Scribe,” 609). Entsprechend wäre auch mit Blick auf die vorliegende Studie zu überlegen, ob für den konkreten Text 4QCant^b überhaupt streng zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit unterschieden werden darf, wenn sich der Text trotz seiner faktischen Schriftlichkeit eher an mündlichen Paradigmen orientiert.

⁵⁶ Als ein Hinweis diesbezüglich ist wohl der viel zitierte Vorwurf (vermutlich) Rabbi Akivas in *t. Sanh.* 12,10 bzw. *b. Sanh.* 101a zu sehen, demzufolge das Hohelied nicht in *בתי משתאות* vorzutragen sei, was natürlich gerade impliziert, dass dies in jener Zeit der Fall war.

⁵⁷ Schechner, *Theory*, 87.

interior map of a particular production“)⁵⁸ wird anhand der konkreten Texte noch bis zu einem gewissen Grad greifbar, dann nämlich, wenn in deren Opsi- und Plot-Gestaltung Hinweise auf eine mögliche Inszenierung oder zumindest Inszenierbarkeit aufblitzen. Insofern bestätigt auch diese Unterscheidung Schechners die hier vertretene Vorordnung der Lexis vor die anderen beiden Elemente. Die Lexis macht einen Text zu einem dramatischen, die Opsi und der Plot verleihen ihm Performanz-Potential.

Die öfter herangezogene Beschreibung der „art as an event“, also des „actuals“,⁵⁹ bei Richard Schechner ist im Vergleich dazu als Kriteriologie für diese Studie weniger dienlich. Im Einzelnen werden bei Schechner fünf Qualitäten des *actuals* benannt: 1. Prozesshaftigkeit, 2. konsequente, unabänderliche Irrevokabilität der Handlungen oder Situationen, 3. Wettstreit-Charakter, 4. das Initiations-Element und 5. die konkrete und organische Nutzung des Raumes.⁶⁰ Allerdings wird schon an dieser kurzen Aufzählung deutlich, dass diese Kriteriologie sehr stark an der faktischen Verwirklichung bzw. Inszenierung einer Performanz interessiert ist und insofern nur wenig für das austrägt, was hier „dramatischer Text“ genannt wurde.

Diese Kriteriologie von Lexis, Opsi und Plot soll im Folgenden auf 4QCant^b in Grundzügen angewendet werden, um zu überprüfen, ob dieses Manuskript als ein dramatischer Text im beschriebenen Sinn klassifiziert werden kann.

2.2 Anwendung der Kriterien

Dass 4QCant^b die ersten beiden Kriterien – die Lexis und die Opsi – erfüllt, steht außer Frage. Die Gestaltung als Lexis liegt auf der Hand: Der Text ist in direkter Rede gehalten,⁶¹ weist also einen durchgängigen Haupttext auf. Weiterhin können diese Äußerungen einzelnen Figuren zugewiesen werden,⁶² wodurch grundsätzlich dialogische Strukturen entstehen.⁶³ Damit ist das Basiskriterium bereits erfüllt. Daneben finden sich aber auch Elemente einer Opsi: Immer wieder evoziert der Text Bilder von Figuren (z. B. 4:1), Örtlichkeiten (u. a. die Fensterszene in 2:9) und z. T. sogar Handlungsabläufen (bspw. das Bezaubern des Mannes durch die Frau in 4:8). Das Hld bietet also ohne Zweifel Elemente des dramatischen Genres.⁶⁴ Es fragt sich also nur, ob auch eine sinnvolle Struktur, ein Plot, zu ermitteln ist. Entgegen anders lautender Meinungen in der Forschungslandschaft scheint mir eine solche vorhanden

⁵⁸ Alle direkten Zitate aus Schechner, *Theory*, 87.

⁵⁹ Schechner, *Theory*, 28.

⁶⁰ Vgl. Schechner, *Theory*, 46.

⁶¹ Die einzige Ausnahme wäre die Überschrift, die jedoch nicht im vorhandenen Text erhalten ist.

⁶² Die u. a. von Rudolph benannte Kritik einer schwer vorzunehmenden Rollenaufteilung (Rudolph, *Lied*, 96) hängt dabei v. a. mit seiner vorgefassten Vorstellungen eines Story-Plots zusammen und trifft daher nicht die vorliegenden Ausführungen.

⁶³ Die öfter angeführte scheinbare Bezugslosigkeit einzelner Redestücke im Hohelied (vgl. dazu z. B.: Keel, *Hohelied*, 25–27) stellt ohnehin keine echte Schwierigkeit bezüglich der Lexis dar: Selbst eine Aneinanderreihung mehrerer Monologe ist eine stilistische Möglichkeit dramatischer Texte (vgl.: Pfister, *Drama*, 196–204; für das Hld auch: Fox, *Song*, 259–65). Zum Verhältnis von Dialogizität und Monologizität vgl. auch Hopf, *Liebesszenen*, 45–46.

⁶⁴ Selbst Murphy, der das Drama als Gattung für das Hohelied sonst ablehnt, gesteht dem Text dramatische Elemente zu. Vgl.: Murphy, *Song*, 58. Ähnlich: Kaiser, *Einleitung*, 361–62.

zu sein – und zwar im MT⁶⁵ wie auch hier in 4QCant^b. Der Plot der Qumranrolle präsentiert sich dabei wie folgt:

2.2.1 SZENE 1 (HLD 2:9–17 / COL. I/1–13)⁶⁶

4QCant^b in seiner erhaltenen Form setzt mit Hld 2:9 ein, kurz nach einer Abschnittsbildung im Textablauf. Nach dramentheoretischen Grundsätzen würde im masoretischen Hld in 2:8 der zweite Auftritt der vierten Szene beginnen,⁶⁷ der sich bis 2:17 erstreckt. Col. I umfasst also ziemlich genau einen Auftritt, der sich im textlichen Bestand insgesamt nicht allzu sehr von der masoretischen Fassung unterscheidet. Auffällig ist hier aber die beschriebene Variante שמע statt קול, die möglicherweise eine kultische Konnotation in die Szene einträgt. Auf die Randzeichen in Col. I wird gleich noch einmal zurückzukommen sein.

Als Figuren sind in dieser Teilszene mit Sicherheit der Mann und die Frau anwesend. Beiden kommt in etwa der gleiche Redeanteil zu, mit einem leichten Übergewicht zugunsten des Mannes. In 2:9 und 2:15–16 werden im MT die „Töchter Jerusalems“ von der Frau angesprochen. Dementsprechend wären diese hier mit anwesend zu denken. Allerdings scheinen sie sonst in 4QCant^b ebenfalls nicht vorzukommen (vgl. den nicht vorhandenen Vers 3:6). So wirkt es plausibler, dass hier eine Wendung *ad spectatores* vorliegt.

Mit Blick auf Opolis und Plot ist zunächst interessant, dass die Frau in einer sog. „Mauerschau“⁶⁸ spricht: Sie berichtet verbal über das optische Element der Annäherung des Mannes und fasst so Handlung in Worte (vgl. Col. I/1). Der Mann wirbt daraufhin um die Frau. Sein Loblied ist aber mit Sicherheit eines der „harmloseren“ im Hld, da hier stark verhüllende florale Metaphorik bemüht wird. Der Mann setzt dabei seine erwachende Liebe mit der erwachenden Natur im Frühling gleich. Diese „Harmlosigkeit“ ist vor dem Hintergrund des Auftrittsbeginns etwas verwunderlich. Die Mauerschau der Frau als leicht voyeuristische Szene baut nämlich eine enorm erotische Spannung auf. Anstatt aber darauf seinerseits mit sexuell aufgeladenen Formulierungen zu antworten bzw. entsprechend zu reagieren, wie z. B. in 5:2–4 oder 7:1–10 (vor allem 7:8–9), spricht der Mann vom Frühlingserwachen der Natur. So wird letztlich von der *menschlichen* Fruchtbarkeit auf die Fruchtbarkeit der *Natur* im Allgemeinen verwiesen, weswegen dann auch Bilder von der Pflege der Weinberge (2:15) oder der Sorge um das Vieh (2:16) das Ende des Abschnittes

⁶⁵ Vgl. hierzu: Hopf, *Liebesszenen*, 334–352.

⁶⁶ Spekulationen anhand der aus dem MT bekannten Version über etwaige vorlaufende Szenen sind aufgrund der enormen Unsicherheiten nicht sonderlich ertragreich. Als einzige Vermutung möchte ich angeben, dass angesichts der Textmenge des masoretischen Hlds und des typischen Spaltenumfangs in 4QCant^b aller Wahrscheinlichkeit nach nur eine, maximal zwei Szenen vor Col. I enthalten waren.

⁶⁷ Zur Aufteilung des MT-Hlds vgl. die Übersicht der Szenen in Hopf, *Liebesszenen*, 402–11.

⁶⁸ Vgl. zu dem Begriff Asmuth, *Einführung*, 110.

prägen. Dies wirkt so dominant, dass die Figuren hinter dieser „landwirtschaftlichen Botschaft“ zurückzutreten scheinen. Besonders gilt dies für 2:15–16, wo vermutlich das Publikum angesprochen wird.

2.2.2 SZENE 2 (HLD 3:1–11 / COL. I/14 – II/13)

Spalte 2 ist bekanntlich kaum erhalten. Allerdings dürfte die zweite Szene in 4QCant^b die erste aus dem MT bekannte Nachtszene umfassen, da ja Spalte 1 mit Hld 3:1 endet, was in Spalte 2 fortgeführt werden dürfte. Welches Material jedoch dort im Detail Verwendung fand, ist nicht mehr festzustellen, auch wenn, wie gezeigt, mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit Vers 3:4b und daneben die Verse 3:6–8 relativ sicher nicht enthalten waren. Mit 3:6 entfallen dabei ein Ortswechsel und der mit diesem im MT einhergehende Zeitsprung. Dies verändert den Text v. a. dahingehend, dass hier aus zwei masoretischen Szenen (nämlich 3:1–5 und 3:6–11) nun eine wird. Dies ist auch am Textlayout von 4QCant^b erkennbar, da die nächste größere P^ctucha erst nach 3:11 auftritt. Dadurch verschwindet zudem die einzige Äußerung der Töchter Jerusalems und die Szene wird zu einem Monolog der Frau (höchstwahrscheinlich) an das Publikum. Des Weiteren fehlt die Passage 3:7–8 über die „Mannhaften Salomos“. Über die Gründe des Fehlens kann nur spekuliert werden. Allerdings wurde sie in der Exegese zuletzt öfter als spöttisch-ironisch aufgefasst,⁶⁹ was auch ein Motiv für den Schreiber gewesen sein könnte, sie hier nicht mit aufzunehmen. Eine solche Intention legt sich jedenfalls nahe, wenn man den Gesamtaufriß der vorliegenden Szene betrachtet. Diese läuft nun nämlich nicht mehr auf eine mögliche Vereinigung von Mann und Frau in 3:4 hinaus. Der Zielpunkt der Szene liegt vielmehr in der Ankunft des Königs Salomo und damit in der Glorie und der Majestät des Königtums. Wir finden hier also erneut den thematischen Bogen von einer anfänglichen Leidenschaftlichkeit hin zu einer Art „Sachthema“, in diesem Fall der Ankunft und Krönung Salomos, die in der vermuteten Abfassungszeit von 4QCant^{b70} womöglich messianische Züge getragen haben könnte: Schließlich war Salomo der Erste, dem der Titel משיח בן דוד zustand.⁷¹

⁶⁹ So zuletzt z. B. zu finden bei Yair Zakovitch, *Das Hohelied*, HThKAT (Freiburg i. Br., Basel, Wien: Herder, 2004), 175.

⁷⁰ Anhand paleographischer Kriterien wurde die Rolle auf das Ende des 1. Jh. v. Chr. datiert, vgl. Tov, „4QCant^b“, 208.

⁷¹ Interessant ist hier auch der Kommentar von Raschi in *b. Ta'an.* 26b, der den Namen המלך שלמה folgendermaßen deutet: המלך שהשלום שלו. Damit wird שלום als das Friedensreich und damit messianisch verstanden.

2.2.3 SZENE 3 (HLD 4:1 – 5:1 / COL. II/14 – IV/14)

Im MT umfasst die nächste Szene den kompletten Textbereich von 4:1 bis 5:1. Dies entspricht in 4QCant^b dem übrigen Textbestand bis Ende Spalte 4.⁷² Während in Szene 2 alleine die Frau zu Wort kommt, spricht hier nun fast ausschließlich der Mann. Lediglich in 4:16 erhebt die Frau noch einmal kurz ihre Stimme.⁷³

Im Textlayout sind die Spalten in Col. III/6–7 auffällig, da sie mit einem Opolis-Element im Text einhergehen: Der Mann fordert in Hld 4:8 die Frau aktiv dazu auf, zu ihm zu kommen.

Ansonsten ist inhaltlich auffällig, dass in 4QCant^b mit den Versen 4:4–7 stärker erotisch aufgeladene Passagen fehlen. So wird hier die Beschreibung der weiblichen Brüste (4:5) ebenso ausgelassen wie Vers 4:6. Letzterer fungiert im MT als eine Art „Beiseitesprechen“, in dem der Mann dem Publikum seine Intentionen verdeutlicht – genauer: die Frau zu erobern und „zum Berg der Myrrhe und zum Hügel des Weihrauchs“ vorzustoßen. In 4QCant^b beschreibt der Mann hier einfach sehnsüchtig die Frau mittels der bekannten floralen Metaphorik. Und in 4:8 charakterisiert er sie zusätzlich noch als unerreichbar. Am Ende von Col. IV dominieren dann wieder die schon bekannten Frühlingsbilder. So kann sich in dieser Szene in 4QCant^b angesichts der poetischen Romantik nicht die offensive Erotik des MT entfalten.

Im Detail ist weiterhin interessant, dass in dem Abschnitt der Libanon mehrfach erwähnt wird⁷⁴ und dabei mit Leben spendendem Wasser in Beziehung gebracht wird: So verbindet sich die Nennung der Berge über das Motiv der Schneeschmelze mit der Erneuerung des Lebens im Frühling. Das „Herabsteigen“ der Frau in 4:8 könnte sich im übertragenen Sinn also zusätzlich auf das Wasser beziehen. So trägt gerade die Wassermetaphorik zur Verdrängung der erotischen Assoziationen bei. Dieses Phänomen setzt sich auch in der kurzen Äußerung der Frau in 4:16 fort: Die frühlingshafte Fruchtbarkeitsmetaphorik wird dort nämlich in der Erwähnung der Winde fortgeführt.⁷⁵ Im Bild der Gärtnerin, die um günstiges Wetter für ihre Pflanzen bittet,⁷⁶ wird dabei die landwirtschaftliche Motivatik der ersten Szene aufgegriffen.

⁷² Allerdings enthielt die obere Hälfte von Col. IV wohl ein textliches Plus gegenüber dem MT. Zumindest genügt das masoretische Textmaterial bei weitem nicht aus, um den Raum zu füllen. In Ermangelung von Daten über diesen Bereich kann hier aber nur auf der Basis des bekannten Textes gearbeitet werden.

⁷³ Nicht ganz klar ist, warum dieser Sprecherwechsel, der auch im unvokalisierten Textbestand eigentlich offensichtlich ist, nicht auch in irgendeiner Form im Textlayout markiert wurde.

⁷⁴ In 4QCant^b geschieht dies im erhaltenen Text in 4:8 und gemäß MT auch noch in den Versen 4:11.15, die vermutlich ebenfalls auf der Qumranrolle zu finden waren.

⁷⁵ Zwar sind weder צפון noch תימן im AT ausdrücklich als Frühlingswinde belegt. Gleichzeitig legen aber die Ausführungen von Keel, *Hohelied*, 169, über deren Leben erweckende Wirkung Derartiges nahe.

⁷⁶ Ein interessanter Zusatzgedanke könnte sich von einem möglichen Wortspiel in 4:8 zwischen den Wurzeln שור (hier: herabsteigen) und שיר (singen) ableiten, dass nämlich die Frau hier zum Singen aufgefordert wird.

Allerdings – und das ist bei aller Abschwächung der Erotik in 4QCant^b festzuhalten – kommt der Text mit 4:16 und 5:1 zu seinem erotischen Höhepunkt, da hier die deutlichsten erotischen Anspielungen in 4QCant^b zu finden sind. Gleichzeitig aber hat v. a. 5:1 natürlich jenseits der metaphorischen Doppeldeutigkeit auch einen klaren Wortsinn – der darin liegt, dass der Mann von Essen und Trinken spricht. Und diese Motive gibt der Mann sogleich als Aufforderung an eine nicht näher bestimmte Gruppe weiter – vermutlich erneut das Publikum. Diese רעים sollen es nun dem Mann gleich tun, nämlich essen, trinken und sich berauschen.⁷⁷ Mit dieser eindeutigen Anweisung endet 4QCant^b offensichtlich. Und hier scheint die eigentliche schöpfungstheologische⁷⁸ Botschaft zu liegen, mit welcher der Text das Publikum entlässt: im Einklang mit der Natur Freude am Leben zu haben.

2.3 4QCant^b – ein dramatischer Text!

Insgesamt scheint in 4QCant^b also durchaus eine übergeordnete Konzeption im Aufbau der Einzelszenen erkennbar, wenngleich sicherlich kein „Story-Plot“. Vielleicht könnte man diese übergeordnete Konzeption eher beschreiben als eine Art Wechselspiel zwischen erotischen Elementen und „sachlich-theologischen“ Botschaften, die mit einem gewissen „didaktischen“ Impetus verbunden sind, wenn man so will. Der jeweils erste erotische Teil fungiert dabei quasi als „Eye-catcher“, was im jeweils zweiten Teil dazu genutzt wird, bestimmte Inhalte darzustellen und den Rezipierenden näher zu bringen. Jene kreisen dabei um die genannten Themen aus Natur und Landwirtschaft – sowie womöglich um messianische Vorstellungen. Die Erotik des Textes wird dadurch signifikant in eine andere Richtung pointiert, als dies im MT der Fall ist.

Insgesamt aber ist festzuhalten, dass neben Lexis und Opsis auch das Plot-Kriterium erfüllt ist und man 4QCant^b klar als einen dramatischen Text bezeichnen kann.

3 4QCant^b – mehr als ein dramatischer Text?

Diese Klassifizierung wirft natürlich die Frage nach einer möglichen historischen Verwendung der Schriftrolle auf. Hier kann das Layout des Textes weiterhelfen, da den Randzeichen und Absätzen in 4QCant^b eine performative Funktion zukommen könnte. Eine gewisse Analogie hierzu wäre die erwähnte Verwendung von kritischen Zeichen oder

⁷⁷ Das דודים am Ende von 5:1 erscheint mir – zumindest im MT – bewusst doppeldeutig gehalten und sowohl als „Geliebte“ (als Vokativ analog zu רעים) als auch als „[an] Liebkosungen“ deutbar zu sein. Entsprechend des sonstigen Duktus von 4QCant^b muss man hier wohl die erste Variante bevorzugen.

⁷⁸ Vgl. dazu auch Ludger Schwienhorst-Schönberger, „Das Hohelied,“ in *Einleitung in das Alte Testament*, KStTh 1,1, ed. E. Zenger, 7th ed. (Stuttgart: Kohlhammer), 395. Auch Murphy sieht in 5:1 das eigentliche Motto des gesamten Buches, vgl. Murphy, *Song*, 105.

Buchstaben im hellenistischen Kulturkreis im Gefolge von Aristarchos von Samothrake.⁷⁹ Das erwähnte *Diple*-Zeichen hat ja bereits in diese Richtung gewiesen. Allerdings waren derartige kritische Zeichen oft nicht aus sich heraus verständlich, sondern bedurften einer separaten Erklärung, z. B. durch Hypomnemata.⁸⁰ Als weitere Analogie könnten auch die textlichen Ergänzungen in einigen LXX-Codices herangezogen werden. Sinaiticus, Alexandrinus, Venetus und G¹⁶¹ enthalten nämlich Zusätze, die im Textverlauf auf die jeweils Sprechenden oder z. T. sogar die Handlungsstrukturen hinweisen.⁸¹

3.1 Die Funktion des Layouts

Die entscheidende Frage in all dem ist natürlich, ob zwischen den Besonderheiten im Layout und dem festgestellten Plot von 4QCant^b ein innerer Konnex aufgezeigt werden kann, der auf eine bestimmte performative Funktion der Zeichen hindeutet.

- Paleo-Hebräisches *šin/sin* (klein, vertikal, Col. I/9)

Am leichtesten lässt sich eine solche performative Funktion am Schriftzeichen in Col. I/9 plausibel machen: Es handelt sich vermutlich um ein kleines vertikal geschriebenes *šin* oder *sin*.⁸² Als *šin* könnte es sich auf den Schlüsselbegriff שמע in dieser Zeile beziehen, was immerhin die signifikanteste Variante von 4QCant^b gegenüber dem MT darstellt. Diese beiden Eigenheiten des Textes sind also möglicherweise miteinander verwandt. Sofern sie sich tatsächlich aufeinander beziehen, könnte hiermit vielleicht eine Lautäußerung bezeichnet sein, evtl. sogar eine von kultisch-performativer Natur.⁸³

- Paleo-Hebräisches *sayin* (Col. I/4)

Das Randzeichen in Col. I/4 stellt im Paleo-Hebräischen ein *sayin* dar, ein nicht allzu häufiger Buchstabe. Ein Blick in die zugehörige Zeile macht eine Verbindung zum dortigen Wort זמיר denkbar. Dieser doppeldeutige (und ebenfalls nicht allzu

⁷⁹ Aristarchus verwendet v. a. den *Diple* zur Bezeichnung einer Auffälligkeit im Text (vgl. McNamee, *Sigla*, 15). Neben den typischen kritischen Zeichen wurden auch Buchstaben (*Chi*) oder Monogramme verwendet, um auf wichtige Stellen im Text aufmerksam zu machen (vgl. McNamee, *Sigla*, 20–22). Echte Regieanweisungen sind in griechischen Manuskripten demgegenüber selten, aber durchaus vorhanden (vgl. Turner, *Manuscripts*, 13). Jedenfalls sollten die Randzeichen in 4QCant^b wohl in ganz ähnlicher Weise verstanden werden, also als eine Art Lesehilfe bzw. inhaltliche Erklärung (vgl. McNamee, *Sigla*, 8).

⁸⁰ Vgl. McNamee, *Sigla*, 15–17. Diese Hypomnemata konnten nach McNamee auch lediglich mündlich tradiert werden, was dann wohl analog für 4QCant^b anzunehmen wäre.

⁸¹ Vgl. auch die Zusammenstellung der Rubriken bei Jay C. Treat, *Lost Keys* (Ann Arbor, MI: UMI Microform, 1996), 399–412; sowie die Auswertung auf die Lexis hin bei Hopf, *Liebeszenen*, 305–08.

⁸² Vorausgesetzt natürlich, dass es sich hier um Paleo-Hebräisch handelt. Dies halte ich jedoch für wahrscheinlich, da auch die übrigen Zeichen in dieser Spalte dieser Schrift entnommen zu sein scheinen.

⁸³ Konkret könnte man an das קריאת שמע denken, das zur Zeit von 4QCant^b bereits liturgisch verwendet wurde, vgl. *m. Tamid* 5:1; sowie Jacobs, *EJ* 14:1370. Dies bleibt aber bloße Spekulation.

verbreitete)⁸⁴ Begriff bezeichnet neben dem hier wohl gemeinten „Schneiteln“ durchweg den musikalischen Lobpreis. Fraglich scheint zunächst nur, warum dieser Begriff hervorgehoben werden sollte. Tatsächlich handelt es sich aber im gegebenen Kontext um einen wichtigen Schlüsselbegriff, da die Wendung עת־הזמיר der Natur-Szenerie über die Bildwelt hinaus Tiefe verleiht: Der Frühling wird – über den landwirtschaftlichen Aspekt hinaus – als die Zeit der Freude, als eine performativ konnotierte „Zeit des Lobpreises“ charakterisiert. Dies wird noch durch die etymologische Nähe zum kultischen *terminus technicus* מזמור unterstrichen. Insofern wäre zumindest denkbar, dass diese Stelle wiederum in liturgisch-kultische Richtung ausgedeutet werden könnte.

- Paleo-Hebräisches *beth* & Absatz (Col. I/13)

Beim nächsten Zeichen, vermutlich einem paleo-hebräischen *beth* (Col. I/13), ist der Konnex zum Inhalt zunächst nicht so leicht zu bestimmen, da ein herausstechender Schlüsselbegriff nicht sofort auszumachen ist.⁸⁵ Gleichwohl ist das *beth* an einem Schlüsselpunkt des Abschnittes positioniert: Zum einen wird der Textfluss durch eine *P^etucha* im Layout unterbrochen und zum anderen ist dieser Einschnitt auch auf inhaltlicher Ebene zu finden: Genau hier liegt nämlich der Wechsel zwischen der ersten und der zweiten Szene. Der doppelte textliche Umbruch wird also durch den Randmarker zusätzlich unterstrichen.

- Paleo-Hebräisches *‘ayin* & Absatz (Col. I/7)

Für das paleo-hebräische *‘ayin* in Col. I/7 ist ebenfalls keine direkte Buchstaben-Verbindung auszumachen. Allerdings liegt hier auf der Ebene der Opsi ein wichtiger Einschnitt vor.⁸⁶ Vers 13 endet nämlich mit der Aufforderung: לִבִּי לָךְ. Dies bringt die in den Hintergrund getretene Frau zurück ins Spiel, wenn auch zunächst noch ohne Redepart. Insofern könnte hier eine Redeunterbrechung für eine wie auch immer geartete „Bühnenhandlung“ der Frau vorgesehen sein – und dies eben verdeutlicht durch Absatz und Randmarker.

⁸⁴ Atl. ist זמיר neben Hld 2:12 nur noch an sechs weiteren Stellen belegt.

⁸⁵ Eine mögliche Verbindung könnte zum letzten Wort vor dem Absatz (בתר) bestehen. Interessant wäre daran, dass dieser Begriff sonst zumeist einen Teil eines Opfertieres bezeichnet (vgl. Gen 15:10; Jer 34:18–19). Ob dort dieselbe etymologische Wurzel wie hier zugrunde liegt, ist nicht eindeutig zu bestimmen. Ob diese Umstände allein jedoch genügen, das Wort zum Schlüsselbegriff zu deklarieren, sei dahingestellt.

Eine andere, weniger wahrscheinliche Möglichkeit wäre ein Zusammenhang mit der Anweisung סוב (Schluss-*beth*) der Frau an den Mann in der vorherigen Zeile desselben Verses, welche hier einen gewissen Höhepunkt bildet und darum in besonderer Weise hervorgehoben worden sein könnte.

⁸⁶ Zugegebenermaßen ist der Sprecherwechsel von der Frau zum Mann einen Vers später anzusetzen, weswegen man vielleicht eher dort einen Einschnitt erwarten würde. Dieser Einwand ist aber mit Blick auf das hier identifizierte mögliche aktonale „Bühnengeschehen“ zu relativieren.

Die Wahl des Buchstabens *‘ayin* ist allerdings nicht leicht zu erklären. Möglicherweise könnte man eine Ableitung vom Substantiv עין (als Anspielung auf einen visuellen Aspekt der Handlung) bzw. vom Verb עלה (als Verweis auf diese Handlung) annehmen, was jedoch als recht spekulativ zu gelten hat. In jedem Fall scheint aber hier ebenfalls ein inhaltlicher Konnex zu bestehen, wenngleich in abstrakterer bzw. assoziativerer Form.

- Paleo-Hebräisches *šin/śin* (groß, vertikal, Col. I/11)

Für das größere vertikale paleo-hebräische *šin/śin* in Col. I/11 fehlen sowohl ein eindeutiger Schlüsselbegriff als auch eine Absatzbildung. Dennoch ist ein gewisser textlicher Umbruch vorhanden, da gerade in Hld 2:16 eine bestimmte Wendung zu finden ist: דודי לי ואני לו הרועה בשושנים. Diese ist bis heute im jüdischen Kultus sehr verbreitet, wobei nicht sicher ist, ob derartiges schon für 4QCant^b vorauszusetzen ist. Fakt ist allerdings, dass die traditionelle jüdische דודי- und כלה (אחותי)-Metaphorik der Shabbat-Liturgie ihren Ursprung u. a. in dieser Stelle haben dürfte – und gerade dieses Begriffspaar wollte der Schreiber ja an anderer Stelle gezielt erhalten (Col. III/14), nachdem er sie kurz zuvor noch zerstört hatte. Ob vor diesem rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund die vorliegende Passage in einem liturgisch-kultischen Kontext zu verstehen ist, kann natürlich nicht sicher nachgewiesen werden, es ist aber zumindest erwägenswert.⁸⁷

- Col. II–IV

Für Col. II bis IV lässt sich leider nur sehr wenig aussagen, wobei eine Existenz von Hinweis-Markern dort, wie gesagt, alles andere als ausgeschlossen ist. Zumindest das Schlusszeichen nach 5:1 ist gut zu deuten. Durch dieses könnte nämlich der Schlussvers mit seiner textpragmatischen Ausrichtung explizit als abschließender Ausruf gekennzeichnet sein. Eine gliedernde Absatzbildung wie in Col. I ist in den übrigen Spalten ebenfalls enthalten, wie z. B. in Col. II, wo der Übergang von Szene 2 zu Szene 3 markiert wird.⁸⁸ Auch der Absatz bei den beiden Zeilen Col. III/6–7 dürfte einen Abschnitt in der Handlung bezeichnen, selbst wenn die Szene insgesamt weiterläuft. So ist es m. E. insgesamt recht plausibel anzunehmen, dass sich die Praxis der besonderen Layoutgestaltung nicht nur auf Col. I, sondern auf die gesamte Schriftrolle erstreckt hat. Eine Verknüpfung zwischen Textlayout und Textinhalt erscheint also insgesamt durchaus wahrscheinlich. Nach dem hier vorgetragenen Deutungsvorschlag wären Randmarker und

⁸⁷ Träfe dies zu, könnte man erwägen, ob das *šin* z. B. auf die Wurzel שיר und damit das Singen anspielt.

⁸⁸ Die Platzierung des Absatzes in Col. II/8 ist nicht so leicht zu erklären. Da die Rekonstruktion vor dieser Zeile allerdings mehrere Schwierigkeiten aufweist (s. o. unter 2.1), ist eine Deutung kaum möglich.

Inhalt aber sicherlich nicht nach einem starren Schema aufeinander bezogen sind. Allerdings ist selbst für die griechischen textkritischen Zeichen nach Ansicht von McNamee und Turner⁸⁹ kein einheitliches System vorauszusetzen. Es sei vielmehr bei der Deutung eine gewisse „flexibility“ nötig.⁹⁰ Entsprechend dürften die Verbindungen in 4QCant^b eher assoziativ sein. Trifft die vorgeschlagene Deutung aber zu, scheinen die Zeichen aber durchweg auf ein bestimmtes Handlungselement im Text hinzuweisen, welches z. B. akustischer Natur oder auch handlungsbezogen sein kann. Man könnte die Randzeichen dementsprechend als eine Art assoziative Gedankenstütze des Schreibers bezeichnen – ein Gestaltungsprinzip, das auch in der aristarchischen Textkritik verbreitet ist.⁹¹ Dies dürfte auch dann gelten, wenn man der angebotenen Interpretation nicht folgt. Der Grund ist, dass sich ganz Ähnliches für die Spatien festhalten lässt, die mit Schlüsselstellen im Text korrespondieren. Randzeichen und Absatzbildungen stehen dabei untereinander in Wechselwirkung. Insofern sind das Layout insgesamt in einem weiteren Sinn und die Schriftzeichen in einem engeren als „Nebentext“ zu bezeichnen, der die dramatischen Elemente, die im Haupttext bereits implizit angelegt sind, verstärkt und herausarbeitet.⁹²

3.2 4QCant^b – ein Text mit liturgisch-kultischem Hintergrund

Bei diesem Durchgang durch das Textlayout haben sich die Indizien gezeigt, die auf einen möglichen performativen Hintergrund von 4QCant^b hindeuten. In jedem Fall scheint es sich bei der Schriftrolle tendenziell um einen *Gebrauchstext* zu handeln, was zumindest ihre insgesamt schlichtere Machart mit der geringen Größe und der nachlässigen Schreibweise nahelegen.⁹³ In eine performative Richtung weist dann aber auch die beschriebene Textpragmatik mit der immer wiederkehrenden Wendung *ad spectatores*, die letztlich ein (wie auch immer geartetes) Publikum voraussetzt. Weitere Aspekte, wie z. B. die Rezeptionsgeschichte des Hlds,⁹⁴ unterstützen solche Vermutungen.

⁸⁹ Vgl. Eric G. Turner, *Greek Papyri* (Princeton: Princeton University Press, 1968), 184, Anm. 29.

⁹⁰ Vgl. McNamee, *Sigla*, 11.

⁹¹ McNamee geht auch für die griechischen Zeichen davon aus, dass deren Verwendung stark von individuellen Einflüssen des Schreibers abhängig war (vgl. McNamee, *Sigla*, 22).

⁹² Vergleichbare Ergebnisse für 1QIs^a wurden erzielt von Nitsche, *Jesaja*, 229–78.

⁹³ In eine ganz ähnliche Richtung gehen die Überlegungen zur Verwendung ntl. Texte in liturgischen Kontexten bei Rhoads, „Criticism II,” 122–23, selbst wenn er – anders als ich das für 4QCant^b sehen würde – nicht davon ausgeht, dass Performanzen direkt von Manuskripten abhingen.

⁹⁴ Neben dem schon erwähnten Rabbi Akiva-Zitat (vgl. Anm. 56) ist hier v. a. auf die Bestimmung des Hlds als „dramatis in modum“ bei Origenes, „In Canticum Cantorum,” in *Origenes Werke Bd. 8*, GCS 8, ed. Kirchenväter-Commission der Preussischen Akademie der Wissenschaften (Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung), 61 sowie einen weiteren rabbinischen Text zu verweisen. So erwähnt *m. Ta'an.* 4:8 explizit eine Rezitation von Hld 3:11 (der von mir als messianisch bezeichneten Textstelle) durch weiß gekleidete Jungfrauen bei Festlichkeiten in Weinbergen zum 15. Av, die wohl der „Heiratsvermittlung“ dienten. Letzteres ist einem Bereita-Verweis in *b. Ta'an.* 31a zu entnehmen, demzufolge diese Veranstaltung u. U. als eine Art „Heiratsbasar“ verstanden werden kann. Vgl. auch ausführlicher Hopf, Liebesszenen, 353–57.

Folgt man meinen Erwägungen, lässt sich dieser performative Grundcharakter womöglich sogar noch weiter spezifizieren – nämlich in eine im weitesten Sinne liturgisch-kultische Richtung. Hierfür spricht zunächst erneut die Textpragmatik mit ihrem Wechselspiel von erotischem „Eye-catcher“ und dem Interesse an der Vermittlung von Sachthemen. Inhaltlich zeigt sich dabei an den „schöpfungstheologischen“ wie den „messianischen“ Aspekten eine theologische Motivation, was wiederum auf entsprechend gebildete Trägerkreise hinweist und damit aller Wahrscheinlichkeit nach auf einen kultisch-liturgischen Kontext. Aber auch einige auffällige Begriffe sind fruchtbar zu machen, die zusammen vielleicht kein eigenes durchgängiges kultisches Wortfeld eröffnen, dabei aber doch als Anspielungen auf diesen Kontext nicht zu unterschätzen sind: שמע (Col. I/9), עת־הזמר (Col. I/4), אחותי בלה (Col. III/14), evtl. auch das mögliche Wortspiel zwischen שור und שיר (Col. III/8) sowie das schwer zu deutende, aber sonst in kultischem Kontext verwendete בחר (Col. II/13). Die deutlichsten Indizien finden sich jedoch auf der Zeichenebene in Form der Schriftzeichen, wo jedes der Randzeichen einen gewissen liturgisch-kultischen Hinweis in sich trägt oder zumindest tragen könnte.⁹⁵ Angesichts dieser Ergebnisse scheint sich die ursprüngliche Vermutung Tovs zu bestätigen, dass für den historischen Hintergrund der Schriftrolle mit einem liturgischen Gebrauch zu rechnen ist.⁹⁶

Wenn man Erwägungen zur historischen Trägerschaft solcher liturgischer Performanzen anstellen möchte, wäre man argumentativ v. a. auf die Schwächung der Erotik und die Stärkung der männlichen Stimme verwiesen, die auf einen eher konservativen Hintergrund hindeuten. Ob man hierbei an den Jachad denken mag oder nicht, sei dahingestellt.⁹⁷ In jedem Fall wollte die entsprechende soziale Bezugsgröße trotz ihrer Konservativität nicht

⁹⁵ Eine andere Deutungsvariante könnte im Anschluss an R. F. Person verfolgt werden, der die Schriftzeichen in 1QIs^a als Korrekturzeichen interpretiert. Gerade mit Blick auf die detaillierten Untersuchungsergebnisse bei Nitsche, *Jesaja*, 229–78, halte ich dies jedoch für weniger wahrscheinlich – insbesondere mit Blick auf 4QCant^b, weil der Text zwar eine gewisse „Lässigkeit“ in der Produktion an den Tag legt, dabei aber sonst keine Spuren eines nachträglichen Korrekturvorganges aufweist. Die einzige Textverbesserung von 4QCant^b (Col. III/12) geht eher auf den Schreiber selbst zurück (vgl. Tov, „4QCant^b“, 215).

⁹⁶ Vgl. Tov, „4QCant^b“, 198. Inzwischen zählt er 4QCant^b nicht mehr zu den „liturgical scrolls“ (vgl. Tov, *Criticism*, 320–21), wobei dies letztlich nur auf der Annahme beruht, dass v. a. Pss- oder Dtn-Texte liturgisch seien (vgl. die Textauswahl ebd.; ähnlich Lange, *Plurality*, 90). Dieser Ausschluss des Hlds aufgrund rein inhaltlicher Gründe überzeugt aber nicht. Jarick hingegen geht in seiner Behandlung der qumranischen Hld-Rollen davon aus, dass diese „excerpted texts for liturgical purposes“ waren (John Jarick, „The Bible’s ‘Festival Scrolls’ among the Dead Sea Scrolls,” in *The Scrolls and the Scriptures*, JSPSup 26, ed. S. E. Porter und C. A. Evans (Sheffield: Sheffield Academic Press), 173), auch wenn er dies hauptsächlich mit dem Exzerpt-Charakter begründet. Außerdem würde eine performanzorientierte Deutung gut zu den Überlegungen Rhoads zur Performanz ntl. Texte passen, vgl. Rhoads, „Criticism II,” 119. u. ö.

⁹⁷ Man sollte sicherlich große Vorsicht walten lassen bei einer zu vorschnellen Bezugnahme auf die Gemeinschaft in Qumran. Für eine solche Verbindung spricht aber immerhin die Verwendung der paleo-hebräischen Schriftzeichen (vgl. Peter W. Flint, „The Book of Canticles (Song of Songs) in the Dead Sea Scrolls,” in *Perspectives on the Song of Songs*, BZAW 346, ed. A. C. Hagedorn (Berlin, New York: de Gruyter), 103). Zudem wurde zuletzt ein sexuell völlig enthaltsames oder sogar zölibatäres Leben innerhalb des Jachads in Zweifel gezogen, vgl. Paul Heger, „Celibacy in Qumran – Hellenistic Fiction or Reality?,” *RevQ* 26 (2013); insbesondere 89–90.

vollständig auf das vermutlich sehr beliebte und weit verbreitete Hld⁹⁸ nicht verzichten. Aus diesem Grund adaptierte sie es auf ihre Bedürfnisse hin im Sinne des beschriebenen Zusammenspiels von Abgrenzung und Identifikation.⁹⁹

Der konkrete liturgisch-kultische Hintergrund ist im Detail nicht mehr näher zu spezifizieren. Allerdings dürfte es sich angesichts der Bildwelt um irgendeine Art „Frühlingsfeierlichkeit“ handeln.¹⁰⁰ Höchst relevant ist dabei auch der textpragmatisch offene Schluss in 5:1: „Esst, Freunde, trinkt und berauscht euch, Geliebte!“ Diese Schlusszeile legt nahe, 4QCant^b als liturgischen Gebrauchstext, also als das Skript¹⁰¹ einer unterhaltenden und gleichzeitig lehrreichen Liturgie-Performanz zur Eröffnung eines Frühlingsfestes zu verstehen – eine Feierlichkeit, die wohl im Grenzbereich zwischen profan und sakral lag – ganz im Sinne von Michael V. Fox, der schreibt: „the love songs [...] originally had only this connection with religion: the banquets at which they were sung were commonly held during the leisure time afforded by religious holidays“¹⁰². 4QCant^b ist darum ein Dokument des Übergangs des Hlds vom Profanen in das Sakrale, indem es beide Bereiche durch seine Ausrichtung auf Performanz hin verbindet – der Kunst, die sowohl im Profanen wie auch im Sakralen Verwendung findet.

⁹⁸ Vgl. hierzu Hopf, *Liebesszenen*, 308–09, Anm. 93.

⁹⁹ Eine solche Bestimmung fügt sich auch hervorragend zu den Überlegungen Persons: Die antiken Schreiber „preserved the texts’ meaning for the ongoing life of their communities“, weswegen sie selbst als „performers“ zu bezeichnen seien (Person, „Scribe,“ 602).

¹⁰⁰ Ein Bezug des Hlds zum Pessach-Fest ist allerdings frühestens für das 6. Jh. n. Chr. belegbar (vgl. Zakovitch, *Hohelied*, 106), so dass man von 4QCant^b her eher nicht auf eine solche Verbindung schließen sollte.

¹⁰¹ Durchaus auch im Anklang an die Bestimmung bei Schechner, *Theory*, 87.

¹⁰² Fox, *Song*, 227.

Literaturverzeichnis

- Aristoteles. *Poetik: Griechisch/Deutsch*. Reclams Universal-Bibliothek 7828. Translated by M. Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 2008.
- Asmuth, Bernhard. *Einführung in die Dramenanalyse*. Sammlung Metzler 188. 5th ed. Stuttgart: J. B. Metzler, 1997.
- Baltzer, Klaus. *Deutero-Jesaja*. Kommentar zum Alten Testament X,2. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1999.
- Cancik, Hubert, und Helmuth Schneider, eds. *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1996ff.
- Exum, J. C. *Song of Songs: A Commentary*. The Old Testament Library. Louisville, Ky.: Westminster John Knox Press, 2005.
- Fischer, Stefan, “‘Er küsse mich!’ – Sehnsüchtige Phantasien: Assoziatives Lesen als Annäherung an Hoheslied.” *Old Testament Essays* 18 (2005): 204–222.
- Fischer-Lichte, Erika. *Performativität: Eine Einführung*. Edition Kulturwissenschaft 10. 2d ed. Bielefeld: transcript, 2012.
- Flint, Peter W., “The Book of Canticles (Song of Songs) in the Dead Sea Scrolls.” Pages 96–104 in *Perspectives on the Song of Songs: Perspektiven der Hoheliedauslegung*. Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 346. Edited by Anselm C. Hagedorn. Berlin, New York: de Gruyter, 2005.
- Fox, Michael V. *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1985.
- Gerlemann, Gillis. *Ruth. Das Hohelied*. Biblischer Kommentar 18. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener, 1965.
- Heger, Paul, “Celibacy in Qumran – Hellenistic Fiction or Reality? Qumran’s Attitude Toward Sex.” *Revue de Qumran* 26 (2013): 53–90.
- Hopf, Matthias. *Liebesszenen: Eine literaturwissenschaftliche Studie zum Hohenlied als einem dramatisch-performativen Text*. ATANT 108. Zürich: TVZ, 2016.
- Jarick, John, “The Bible’s ‘Festival Scrolls’ among the Dead Sea Scrolls.” Pages 170–82 in *The Scrolls and the Scriptures: Qumran Fifty Years After*. Journal for the Study of the Pseudepigrapha. Supplement Series 26. Edited by Stanley E. Porter und Craig A. Evans. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1997.
- Kaiser, Otto. *Einleitung in das Alte Testament: Eine Einführung in ihre Ergebnisse und Probleme*. 5th ed. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1984.
- Keel, Othmar. *Das Hohelied*. Zürcher Bibelkommentare 18. 2d ed. Zürich: TVZ, 1992.
- Krämer, Sibylle, und Marco Stahlhut, “Das ‘Performative’ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie.” *Paragrana* 10,1 (2001): 35–64.
- Lange, Armin, “The Textual Plurality of Jewish Scriptures in the Second Temple Period in Light of the Dead Sea Scrolls.” Pages 43–96 in *Qumran and the Bible: Studying the Jewish and Christian Scriptures in Light of the Dead Sea Scrolls*. Contributions to Biblical Exegesis and Theology 57. Edited by Nóra Dávid und Armin Lange. Leuven, Paris, Walpole, MA: Peeters, 2010.
- McNamee, Kathleen. *Sigla and Select Marginalia in Greek Literary Papyri*. Papyrologica Bruxellensia 26. Brüssel: Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, 1992.
- Murphy, Roland E. *The Song of Songs: A Commentary on the Book of Canticles or The Song of Songs*. Hermeneia. Minneapolis: Fortress Press, 1990.
- Nitsche, Stefan A. *Jesaja 24 – 27: ein dramatischer Text: Die Frage nach den Genres prophetischer Literatur des Alten Testaments und die Textgraphik der großen Jesajarolle aus Qumran*. Beiträge zur Wissenschaft vom Alten und Neuen Testament 166. Stuttgart: Kohlhammer, 2006.

- Origenes, "In Canticum Canticorum." Pages 61–241 in of *Origenes Werke: Bd. 8: Homilien zu Samuel I, zum Hohelied und zu den Propheten; Kommentar zum Hohelied. In Rufins und Hieronymus' Übersetzungen*. Edited by Kirchenväter-Commission der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte 8. Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1925.
- Person, Raymond F., Jr., "The Ancient Israelite Scribe as Performer." *Journal of Biblical Literature* 117 (1998): 601–609.
- Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*. Uni-Taschenbücher 580. 11th ed. München: Wilhelm Fink; Fink, 2001.
- Pope, Marvin H. *Song of Songs: A New Translation with Introduction and Commentary*. The Anchor Bible 7,C. Garden City, N. Y.: Doubleday, 1977.
- Rhoads, David, "Performance Criticism: An Emerging Methodology in Second Testament Studies – Part I." *Biblical Theology Bulletin* 36 (2006): 118–133.
- Rhoads, David, "Performance Criticism: An Emerging Methodology in Second Testament Studies – Part II." *Biblical Theology Bulletin* 36 (2006): 164–184.
- Roth, Cecil, und Geoffrey Wigoder, eds. *Encyclopaedia Judaica*. 16 vol. Jerusalem: Keter, 1971f.
- Rudolph, Wilhelm. *Das Buch Ruth – Das Hohe Lied – Die Klagelieder*. Kommentar zum Alten Testament 17,1/3. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1970.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. Routledge Classics. 2d ed. London, New York: Routledge, 2003.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 2d ed. New York, London: Routledge, 2006.
- Schwienhorst-Schönberger, Ludger, "Das Hohelied." Pages 389–95 in *Einleitung in das Alte Testament*. Kohlhammer Studienbücher Theologie 1,1. Edited by Erich Zenger. 7th ed. Stuttgart: Kohlhammer, 2008.
- Tov, Emanuel, "106.–108. Introduction to 4Q Cant^{a-c}." Pages 195–98 in *Qumran Cave 4,XI: Psalms to Chronicles*. Discoveries in the Judaean Desert 16. Edited by Eugene Ulrich et. al. Leiden: Brill, 2000.
- Tov, Emanuel, "107. 4Q Cant^b." Pages 205–18 in *Qumran Cave 4,XI: Psalms to Chronicles*. Discoveries in the Judaean Desert 16. Edited by Eugene Ulrich et. al. Leiden: Brill, 2000.
- Tov, Emanuel. *Textual Criticism of the Hebrew Bible*. 3d ed., rev. and exp. Minneapolis: Fortress Press, 2012.
- Treat, Jay C. *Lost Keys: Text and Interpretation in Old Greek Song of Songs and Its Earliest Manuscript Witnesses*. Ann Arbor, MI: UMI Microform, 1996.
- Turner, Eric G. *Greek Papyri. An Introduction*. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- Turner, Eric G. *Greek Manuscripts of the Ancient World*. Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London – Supplementary Papers 46. 2d ed. London: Institute of Classical Studies, 1987.
- Utzschneider, Helmut. *Michas Reise in die Zeit: Studien zum Drama als Genre der prophetischen Literatur des Alten Testaments*. Stuttgarter Bibelstudien 180. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk, 1999.
- Utzschneider, Helmut. *Micha*. Zürcher Bibelkommentare 24,1. Zürich: TVZ, 2005.
- Zakovitch, Yair. *Das Hohelied*. Herders theologischer Kommentar zum Alten Testament. Freiburg im Breisgau, Basel, Wien: Herder, 2004.